

Donner à voir les usages des archives audiovisuelles

Le cas du montage des *Aventuriers de l'art moderne*

Rémy Besson

Au mitan du dernier épisode de la série télévisée *Les aventuriers de l'art moderne* (Amélie Harrault et Valérie Loiseleux, 2015¹), il est question d'une pièce de théâtre de Jean-Paul Sartre². La voix *off* indique qu'«au même moment [que le débarquement allié en Italie], Jean-Paul Sartre fait jouer sa pièce *Les mouches* devant un parterre d'officiers allemands» alors qu'un rideau s'ouvre horizontalement afin de découvrir une scène de théâtre où des acteurs évoluent (Fig. 1). Il y a une coupe et, dans le plan suivant, un rideau descend verticalement afin de recouvrir une scène de théâtre (Fig. 2). On entend alors des applaudissements. Cette séquence peut donner lieu à une analyse portant sur l'intrigue de la série ou sur les enjeux politiques et mémoriels de cette représentation. Dans le cadre de cet article, c'est moins ces dimensions que l'usage des archives audiovisuelles qui retient notre attention. Il n'y a pourtant, à première vue, rien de remarquable puisqu'il semble que ces images donnent précisément à voir ce qui est dit.



Fig. 1-2 Captures d'écran issues de l'épisode 6 des *Aventuriers de l'art moderne* correspondant à un usage illustratif des images d'archives.

En fait, le premier plan est issu des *rushes* d'une actualité tournée en février 1948³. Il s'agit des répétitions de la même pièce de théâtre, qui est alors montée à Berlin (Genton 1997). Le rideau qui s'ouvre n'est pas présent. Il a été ajouté au montage. De plus, le plan a été coupé et recadré afin de situer le spectateur au plus proche de l'action et de donner l'impression qu'il s'agit d'une représentation en public,

et non pas d'une répétition⁴. Le plan suivant, celui où le rideau descend verticalement (Fig. 2), est issu, lui, d'une actualité de novembre 1943 tournée lors des répétitions d'une pièce de Paul Claudel — *Le soulier de satin* — à la Comédie française à Paris. Les applaudissements ont eux aussi été ajoutés au montage⁵.

L'impression d'une correspondance entre le sujet présenté par la voix *off* — une représentation des *Mouches* à Paris — et les images montées dans *Les aventuriers* constitue donc un effet construit lors du montage. Il s'agit plus justement d'une écriture cinématographique de l'histoire (de Baecque et Delage 1998), qui est basée sur le rapprochement de sources visuelles hétérogènes afin d'illustrer un récit principalement porté par la voix *off*. Cet article repose sur la création d'une typologie des usages des archives audiovisuelles dans le dernier épisode, qui porte sur les années 1939-1945. L'objectif est notamment de déterminer si l'exemple cité en introduction relève de l'ordre de l'exception ou du modèle dominant. Au-delà de ce cas d'étude, l'objectif de ce texte est de mieux comprendre la manière dont les images d'archives sont montées afin de proposer une mise en intrigue du passé. L'usage est-il principalement illustratif, au sens où il s'agit de trouver des images pour représenter ce qui est d'abord pensé par l'écrit⁶ ? À l'exception de la séquence mise en exergue, l'usage est-il plutôt documentaire, au sens où il y aurait une correspondance entre ce qui est dit et ce qui est donné à voir ? Et entre illustration et documentaire, des usages plus créatifs des images animées peuvent-ils être identifiés ? Ces questions, qui portent sur le montage des séquences d'archives, conduisent à développer une interprétation de la série un peu différente de celles qui s'intéressent à l'animation ou au texte que Dan Frank a écrit à partir de sa trilogie — *Bobèmes* (1998), *Libertad !* (2004) et *Minuit* (2010). Ainsi, afin de répondre à ces questions, une perspective relevant de l'histoire culturelle du cinéma est adoptée. Elle fait se croiser une étude de la réalisation du film (archéologie des images) et celle de sa réception. Cette approche historienne des images animées est également croisée avec une analyse intermédiaire, qui consiste ici à focaliser notre attention sur ce qui se joue à l'articulation entre la séquence telle qu'elle est conservée en archives et la manière dont elle est montée dans le film. Ces enjeux méthodologiques sont précisés tout au long de ce texte. Mais il est nécessaire, avant cela, de présenter l'intrigue et le traitement visuel adopté dans ce sixième et dernier épisode de la série.

Narration, animation et fonctions des archives

Le principe narratif de ce dernier épisode est identique aux autres. Une voix *off* assure une narration qui fait se croiser de manière assez strictement chronologique des portraits d'artistes et l'histoire de la période concernée (les cinq premiers épisodes couvrent une période qui va de la fin du dix-neuvième siècle à 1938). Dans cette sixième partie, les personnages clés sont Robert Desnos, Pablo Picasso, Jean Cocteau, Chaïm Soutine, Jean-Paul Sartre, René Char et Max Jacob. Des séquences animées sont consacrées à leurs œuvres et à leur vie. C'est ce qui fait la principale originalité de la série. Il y a, en effet, une constante recherche d'une adéquation entre la forme de chacune de ces séquences animées et le style des artistes⁷. Les images d'archives ont trois fonctions principales. Elles sont utilisées afin de contextualiser ces portraits, c'est-à-dire de les lier avec les principaux événements et enjeux politiques et militaires de la Seconde Guerre mondiale. À ce titre, il s'agit de remarquer que l'histoire présentée est assez critique vis-à-vis du monde de l'art et de la culture parisiens. Ce n'est pas le mythe résistancialiste qui est mis en scène, mais un ensemble bien plus contrasté de prises de positions parfois contradictoires (Rousso 1990; Rioux 1990). Ainsi, si une place de choix est réservée au poète résistant René Char, les artistes collaborateurs ou indifférents sont aussi mis de l'avant. Et si l'épisode se termine sur le récit de la Libération par l'intermédiaire de la figure du reporter-photographe Robert Capa, la mort de Max Jacob à Drancy (Fig. 3) et celle de Robert Desnos en déportation (Fig. 4) viennent l'encadrer en donnant un ton plus tragique à la série.



Fig. 3-4 Captures d'écran issues de l'épisode 6 des *Aventuriers de l'art moderne* correspondant à un usage onirique, presque abstrait, de l'animation.

Par ailleurs, les images d'archives sont utilisées pour dresser le portrait d'artistes liés au régime nazi — notamment celui de Kees van Dongen et d'Arno Breker —, à qui l'usage des images d'animation est refusé. Enfin, elles sont également mobilisées pour des parties de portraits plus favorables aux artistes concernés. Dans ces cas, il ne s'agit ni de mettre en contexte ni d'identifier un collaborateur, mais d'adopter une perspective plus poétique qui correspond à un usage créatif des archives. Cette dernière dimension est particulièrement étudiée dans le cadre de cet article. Ainsi, ce ne sont pas les trois fonctions abordées ci-devant qui sont placées au centre de l'enquête, mais les gestes effectués lors du montage, c'est-à-dire des usages.

Des fonctions des archives à la réception de la série

Cette succincte présentation de l'épisode est à mettre en regard de la réception de la série dans les médias. En effet, si l'on cherche à comprendre les enjeux liés aux usages d'images d'archives dans l'écriture cinématographique de l'histoire, il est important de considérer la perception du film dans l'espace public médiatisé. Ce choix est d'ordre méthodologique. Il revient à poser la nécessité de créer un lien entre l'étude de la réalisation et l'étude de la réception⁸. La prise en compte des discours produits sur *Les aventuriers* nous permettra, en effet, d'orienter l'étude en archives et d'identifier des points de jonction et des écarts entre la manière dont le film a été fait et la façon dont il est perçu (Rousseau 2009; Besson 2017a). Nous avons choisi de concentrer notre attention sur la manière dont *Les aventuriers* est catégorisée dans les articles publiés dans la presse généraliste et spécialisée francophone⁹. Dix-sept appellations différentes sont identifiées dans un corpus de soixante-deux articles¹⁰. Ces appellations sont regroupées en deux groupes. Le premier regroupement fait ressortir l'importance du terme *documentaire*. *Les aventuriers* est alors désigné comme étant une série documentaire (22 occurrences), un documentaire (7), un doc (1), une docu série (1), un documentaire créatif (1), un documentaire d'animation (1), un documentaire d'art (1), un film documentaire (1), une série doc (1). Le second groupement ne fait pas de lien avec le terme *documentaire*. *Les aventuriers* est alors une série (19 occurrences), une fresque (4), une saga (2), une mini série (1), un magazine (1), un roman graphique (1), un film d'animation (1), une série animée (1). Si le premier groupe est légèrement plus peuplé (9 termes *vs* 8, 36 occurrences *vs* 30), la différence n'est pas significative. Ce travail d'identification revient à montrer qu'il n'y a pas eu d'évidence à désigner cette série comme relevant strictement du domaine du documentaire. Cela entre en adéquation avec le discours d'accompagnement qui est tenu par l'équipe du film. On peut ici citer un extrait d'un entretien mené avec Amélie Harrault. La réalisatrice explique que les productrices et elle «avaient envie de briser [l'assignation au] registre du documentaire en ramenant une forme cinématographique à l'intérieur, ce qui les a conduites à aller chercher de très grandes monteuses [Pauline Gaillard et Valérie Loiseleux] qui n'ont pas un regard documentaire, mais de fiction»¹¹. L'usage du terme *documentaire* dans cette citation renvoie à l'idée de sources audiovisuelles qui seraient utilisées pour illustrer de la manière la plus authentique possible un propos d'abord pensé par l'écrit, là où l'usage fictionnel s'écarterait de ce modèle de l'authenticité et de la soumission de l'image à l'écrit. Cela reviendrait à dire que ceux qui ont vu dans la série un documentaire ont manqué quelque chose

du processus de création. Une approche génétique des images animées nous conduirait donc à corriger une impression trompeuse qui a été véhiculée dans les médias à la suite de la sortie de la série. En fait, les choses sont plus complexes que cela, car le montage des images d'archives ne correspond pas toujours au discours d'accompagnement de l'équipe du film. Il faut donc aller y voir de plus près.

Les sources de la série : une approche génétique

Une démarche de type génétique débute par une analyse du paratexte (Bourget et Ferrer 2007). Le générique de fin de l'épisode donne ainsi accès à une liste exhaustive des sources audiovisuelles utilisées pour monter l'épisode. On y apprend qu'en plus des vingt-trois extraits d'actualités de l'époque (*Les Actualités mondiales* [6], *Actualités françaises* [7], *Offices français d'informations cinématographiques* [2], *France Actualités* [7], *France libre Actualités* [1]), trente-six films ont été utilisés. Il s'agit de documentaires engagés, comme *Victoire de la vie* (Henri Cartier-Bresson 1937) ou *Les lendemains qui chantent* (Louis Daquin 1946), de fictions, telles que *La bataille du rail* (René Clément 1946) ou *L'heure de vérité* (Henri Calef 1965), ainsi que de films d'avant-garde, dont *Rien que les heures* (Alberto Cavalcanti 1926) et *La chute de la maison Usber* (Jean Epstein 1928). Ces films sont ici mobilisés par l'équipe du film pour leur valeur archivistique¹². La diversité de ces types de sources¹³ ainsi que le fait que certaines ont été tournées avant 1939 et d'autres après 1945 invitent à poursuivre la réflexion engagée sur la dimension documentaire des *Aventuriers*. Il apparaît ainsi clairement que le référent dont il est question dans la narration proposée par Dan Frank ne correspond pas exactement au sujet qui est visible dans la source audiovisuelle mobilisée. Cela correspond au cas cité en incipit de cet article. Prenons à présent un autre exemple.

Des usages plus symboliques que documentaires



Fig. 5 Captures d'écran issues de l'épisode 6 des *Aventuriers de l'art moderne* correspondant à un usage documentarisant d'un plan issu d'une fiction.

À propos de Desnos en 1941, il est dit qu'« il est un chef de guerre, soldat de l'Armée secrète, armé de ses deux colts... »¹⁴. Un des plans montés en parallèle de ces paroles montre un homme couché dans un amas de pierrailles et de barbelés qui tire avec un pistolet (Fig. 5). Ce plan, qui dure à peine plus de deux secondes, est issu de *R5 autour d'un maquis* de Paton (1945)¹⁵. Si le film a été produit à la demande du Conseil national de la Résistance et que ce sont d'authentiques maquisards qui interprètent leur propre rôle, il s'agit bien d'une fiction et les actions filmées sont des reconstitutions¹⁶. L'image n'est pas utilisée à titre de document au sens archivistique du terme¹⁷ où elle vaudrait principalement, car elle est l'inscription, portée sur un support, d'une information visuelle qui correspond exactement à ce qui est dit par la voix *off*. Pour le dire plus clairement, on ne voit pas à l'image Desnos, mais un individu non identifié ; il n'a pas deux colts, mais un pistolet ; l'image n'est pas tournée en 1941, mais en 1945 ; elle n'a pas été prise sur le vif, mais reconstituée pour une fiction. À la différence de la séquence portant sur *Les mouches*, il n'y a là rien de trompeur pour le spectateur, car il n'est pas invité à penser qu'il en va différemment. Ce dernier est conscient que l'image vient illustrer une narration avec laquelle elle n'entretient pas un lien direct. Il est alors question d'un usage symbolique des images d'archives.



Fig. 6-7 Captures d'écran issues de l'épisode 6 des *Aventuriers de l'art moderne* correspondant à un usage documentaire des images d'archives.

Cet usage est plus répandu que l'adéquation entre le contenu de la voix *off* et l'image montée. Citons tout de même un cas s'inscrivant dans ce type. Quand il est dit que Picasso est «très critique vis-à-vis de ceux qui mondanisent avec l'occupant ou qui visitent l'Allemagne hitlérienne»¹⁸, un extrait des *Actualités mondiales* du 27 mars 1942 est monté (Fig. 6-7). La voix *off* originale expliquait ceci : «sous le signe de l'art des vedettes de l'écran s'appêtent à partir pour l'Allemagne. À la gare de l'Est, on reconnaît Albert Préjean (Fig. 6), Danielle Darrieux (Fig. 7)...»¹⁹ Cet usage documentaire relève de l'ordre de l'exception. Le plus souvent, l'image d'archives est utilisée pour sa capacité à évoquer ce qui est dit. Cela peut être le cas aussi bien quand la voix *off* est poétique que quand le ton est informatif. Prenons un exemple : au début de l'épisode, il est dit ceci : «le 14 juin 1940, Paris s'éveille sous un soleil voilé par un crêpe couleur de deuil // changement de plan, // les troupes allemandes viennent d'entrer dans la ville²⁰ ».



Fig. 8-9 Captures d'écran issues de l'épisode 6 des *Aventuriers de l'art moderne* correspondant à un usage symbolique des images d'archives.

Le premier plan montre le Sacré-Cœur, soit un monument parisien aisément reconnaissable, filmé par une journée de mauvais temps (Fig. 8). Le spectateur ne s' imagine pas que le plan a été tourné le 14 juin 1940. L'image est montée, car elle illustre l'idée que «Paris s'éveille sous un soleil voilé par un crêpe couleur de deuil». Le second plan montre quelques soldats allemands qui marchent au pas militaire (Fig. 9), ce qui illustre l'idée d'une entrée dans la capitale française. Dans ces cas, ce sont bien souvent des plans courts qui sont montés avant tout pour ce qu'ils donnent à voir. Les sources audiovisuelles sont alors utilisées pour leur transparence, soit une capacité inhérente au médium à s'effacer en tant que représentation²¹. Il est alors possible de parler de décontextualisation, puisque le spectateur ne sait rien de l'opérateur qui a tourné le plan, de la date et souvent du lieu de la prise de vue, du matériel utilisé et du contexte de production²². Cela est un lieu commun de la pratique documentaire, qui correspond à l'usage de *stock-shots*, soit d' «images d'actualité de cinéma ou de télévision empruntées à des documents d'archives et insérées dans une œuvre postérieure de reportage ou de fiction» (arrêté du 24 janvier 1983, cité par Maeck et Steinle, 2016). De

manière critique, l'historien du visuel Georges Didi-Huberman parle de cet usage des archives comme des «confettis», au sens où il s'agit d'éléments épars agencés sans prise en compte de leur origine (2009).

Des usages illustratifs aux usages créatifs

Ces premiers usages des archives à titre de documents et de symboles relèvent globalement du domaine de l'illustration. Ils correspondent à ce qu'Amélie Harrault identifiait comme une pratique documentaire vis-à-vis de laquelle l'équipe du film souhaitait prendre ses distances. Il s'agit donc de reconnaître qu'il y a un écart entre le discours d'accompagnement et l'usage des archives dans la série elle-même. Cependant, l'appel à des monteuses reconnues issues du cinéma de fiction a conduit à ce que d'autres usages aient lieu. Il est ici pertinent de rappeler que la coréalisatrice des épisodes trois à six, Valérie Loiseleux²³, a été pendant plus de vingt ans — de 1991 à 2014 — la monteuse attitrée du grand réalisateur portugais Manoel de Oliveira. Elle est également l'auteure d'un carnet de montage associé à un film documentaire tourné lors de la réalisation de *L'étrange affaire Angélica* (Traon et Loiseleux 2014). Enfin, elle prend régulièrement la parole en tant que monteuse²⁴. Elle n'a pas cherché à travailler à partir de *stock-shots* issus d'une base de données commerciale, mais à s'immerger pendant un an dans la période en consultant certaines œuvres des surréalistes, en regardant des films de la période, en lisant des analyses d'historiens de l'art, etc.²⁵ La prise en compte de films d'avant-garde en plus des images d'actualité lui semble essentiel. Dans tous les cas, le fait de rapprocher des images issues de différentes sources est alors considéré comme un moyen d'aider le spectateur à imaginer quelque chose à partir des archives. Cette dernière idée revient à poser que l'usage illustratif cède bien souvent la place à un usage poétique. Par exemple, quand il est question de la fuite du peintre Soutine, des images d'une voiture sont montées (Fig. 10), mais quand il est question de son arrivée dans «une maison isolée, le temps d'un espoir», ce n'est pas un plan sur une bâtisse qui est monté²⁶.



Fig. 10-11: Captures d'écran issues de l'épisode 6 des *Aventuriers de l'art moderne* correspondant à un usage poétique des images d'archives.

Dans ce cas, il s'agit d'une fenêtre qui s'ouvre, laissant voir des fleurs en pot bercées par une lumière estivale (Fig. 11). Il est aussi possible de citer le moment où l'exclusion des artistes juifs est évoquée²⁷. Un plan d'actualité portant sur les répétitions des *Souliers de satin* de Claudel est monté. Il s'agit d'un extrait de séquence de *France Actualités* du 26 novembre 1943 qui a déjà été cité en introduction. Cependant, cette fois-ci, ce n'est pas une baissée de rideau, mais un personnage qui s'écroule sur une table, comme s'il avait été abattu par une balle (Fig. 12). Le plan d'une horloge, issu du film d'avant-garde *Rien que les heures* de Cavalcanti, peut également être cité, car il est utilisé pour évoquer le passage bien réel, mais aussi symbolique, de Paris à « l'heure allemande »²⁸.



Fig. 12 Captures d'écran issues de l'épisode 6 des *Aventuriers de l'art moderne* correspondant à un usage symbolique des images d'archives.

Ces occurrences se situent encore dans le domaine de l'illustration, puisque l'image est guidée par le texte. Cependant, il n'est alors plus question de transparence. L'image sert à créer une distance vis-à-vis du contenu verbal. Il peut s'agir d'une volonté de proposer une image visuelle à partir d'une image littéraire (comme c'est le cas avec l'espoir) ou de proposer un décalage (comme c'est le cas avec l'acteur mourant sur scène) que le spectateur pourra interpréter comme recélant une part d'humour²⁹ et/ou de tragique. On propose donc de les désigner comme étant des usages créatifs.

Des usages créatifs et subversifs ?

Ces usages des images animées conduisent à identifier certains cas où le montage entre en contradiction avec la signification d'origine de la séquence. Il est possible de prendre comme exemple les plans qui suivent immédiatement ceux durant lesquels Picasso critique les artistes qui collaborent. La voix *off* explique qu'il « a fermé définitivement sa porte aux anciens du Bateau-Lavoir qui frayent aujourd'hui avec le vert-de-gris nazi... Vlamincq, Derain, van Dongen »³⁰. Le montage permet de comprendre que l'on est dans une exposition de 1942, lors de laquelle van Dongen présente ses peintures dans un contexte de collaboration.



Fig. 13 Captures d'écran issues de l'épisode 6 des *Aventuriers de l'art moderne* correspondant à un usage subversif des images d'archives.

L'actualité du 20 novembre 1942, « Cinquante ans de peinture de van Dongen », dont ces plans sont issus, nous apprend que c'est avec la femme de l'ambassadeur d'Allemagne à Paris — Otto Abetz — que le peintre converse (Fig. 13). Ce qui est remarquable, c'est la façon dont le montage proposé dans *Les aventuriers* renverse tout autant le rythme que la signification d'origine de la séquence. Celle-ci visait à célébrer la collaboration dans le monde de l'art. Elle le faisait en construisant un jeu de mise en regard entre différentes œuvres du peintre, ainsi qu'avec d'autres œuvres d'artistes proches des milieux collaborationnistes. La présence d'artistes et de dignitaires de la collaboration était soulignée par la voix *off*. Il en ressortait l'impression que la vie quotidienne des artistes à Paris se déroulait dans de bonnes conditions matérielles et symboliques. Le remontage ne conserve du face à face de l'artiste avec son œuvre qu'un regard partagé avec son autoportrait³¹, comme si l'artiste ne pouvait rien voir d'autre qu'une de ses œuvres le représentant lui-même (Fig. 14). Il y a là une forme d'illustration de la critique portée par la voix *off* du film.



Fig. 14-15: Captures d'écran issues de l'épisode 6 des *Aventuriers de l'art moderne* correspondant à un usage subversif des images d'archives.

De même, l'affiche sur laquelle on lit «van Dongen, cinquante ans de peinture, 1942» (Fig. 15), qui visait à célébrer la carrière de l'artiste, devient le signe infamant de sa participation à la collaboration. La réinscription dans son contexte d'origine du plan de l'artiste s'écroulant sur la table conduit à une impression similaire. En fait, cette image est issue d'une actualité de propagande qui visait à souligner la présence du dramaturge Paul Claudel aux côtés des collaborateurs Jean-Louis Vaudoyer et André Brunot (administrateurs de la Comédie française). La découpe d'un plan très court et sa mise au service d'un propos tenu par la voix *off* ont renversé la signification de cette image. Elle est passée d'un statut propagandiste au statut d'illustration d'une critique de l'exclusion des artistes juifs du monde de l'art.

Ce type d'appropriation des images d'archives est souvent critiqué par les historiens du visuel, car il rend compte d'une absence de considération pour le contexte d'origine de la séquence. Cependant, dans le cas où l'image d'origine vise un but propagandiste, le retournement de la signification d'origine ne peut-il pas être interprété plus favorablement ? On propose ici la catégorie d'usage subversif³² afin de désigner ces gestes, mais répondre de manière complète à une telle interrogation nécessite que l'on quitte l'étude de cas afin de se diriger vers un niveau de questionnement plus général.

Des usages constatés aux enjeux historiographiques

Au-delà du seul cas des *Aventuriers*, les usages non documentaires des sources audiovisuelles sont régulièrement critiqués par les historiens qui s'intéressent aux films montés à partir d'images d'archives. Que l'usage soit symbolique, créatif ou subversif, ce qui est critiqué, c'est l'absence de prise en compte du contexte de réalisation. Le fait qu'un plan de 1948 soit utilisé pour illustrer quelque chose qui s'est déroulé en 1943 est interprété comme une erreur. L'objectif poursuivi par le chercheur est alors de proposer une recontextualisation à partir d'une image qui a été décontextualisée par l'équipe du film. Ce processus passe également par le fait d'identifier des recadrages, des effets de ralenti ou encore une colorisation (Véray 2011). Ces interventions portant sur la matérialité de l'image sont également considérées comme relevant du domaine de l'erreur. L'usage transparent est aussi critiqué, car, en faisant primer le référent vis-à-vis du caractère construit de l'image, il ignore les enjeux liés au support médiatique qu'est le film. Les marques d'opacité — indices renvoyant à la production de l'image, telle que la présence d'un projecteur, d'une rayure sur l'image, d'une claquette, etc. — sont valorisées. Enfin, l'absence de considération pour le point de vue d'origine de l'image est considérée comme un manquement. En effet, afin que le spectateur comprenne bien l'image, il faut l'informer sur le processus de création qui a eu lieu à la fois lors du tournage, mais aussi lors d'un premier montage, comme c'est le cas pour les actualités de 1939-1945. Cela conduit à ce que des artistes tels qu'Harun Farocki soient très valorisés par les historiens des images (Didi-Huberman 2010 ; Elsaesser 2005 ; Lindeperg 2013). Ce dernier est connu pour sa volonté explicite de contrer un usage trop spectaculaire des images d'archives et pour avoir réalisé un film à partir d'une unique archive (2009). Dans celui-ci, *En sursis* (2007), Farocki contextualise sa source en expliquant qui en est l'auteur et en précisant qu'il n'intervient pas sur la matérialité de celle-ci. De plus, il n'illustre rien d'extérieur aux images qu'il mobilise,

puisque l'enjeu du film est de comprendre l'archive. La réception très positive de ce film par les historiens rend compte d'un impensé. Celui-ci réside dans le fait que les chercheurs espèrent une forme d'adéquation entre leur pratique de l'enquête et de la transmission des connaissances, et la façon dont l'équipe du film mobilise les archives. Or, à l'exception de quelques cas, tel que celui d'*En sursis*, les films ne respectent pas les attentes d'une pratique historienne des images animées. Il reste à se demander si cela est critiquable en soi.

La chose est plus complexe. La séquence mise en exergue de cet article est critiquable, car la voix *off* laisse entendre que ce que l'on voit correspond à ce qui est dit, alors que ce n'est pas le cas. La coupe effectuée dans les *rushes* de 1948, qui a pour finalité de faire sortir du cadre le metteur en scène, peut être critiquée. Le fait d'avoir ajouté des applaudissements dans ce qui est une image issue de répétitions peut l'être également. Cette critique est formulée, car l'usage des archives est transparent. Le spectateur n'a aucun moyen de se rendre compte du décalage entre l'image qui lui est montrée et ce qui lui est dit. Au contraire, il est invité à croire — suspension consentie de l'incrédulité — à cette adéquation entre verbe et image.

Mais qu'en est-il de la plupart des plans d'archives montés dans le film ? Ceux-ci ne relèvent pas d'une illustration voulue comme étant transparente. Au contraire, le montage virtuose des archives proposé par Valérie Loiseleux tend à créer des effets de distance entre ce qui est dit et ce qui est vu. Un rapport ludique et artistique est construit entre la bande image et la piste sonore. Cela explique de nombreuses adaptations du texte proposé par Dan Frank afin qu'il corresponde davantage au rythme des images³³. L'espoir devient alors une fleur et l'exclusion des artistes juifs, l'image de la mort de l'artiste sur scène. Ce jeu va jusqu'à une transformation assumée de la signification d'images de propagande. Celles-ci sont alors volontairement décontextualisées dans le cadre d'un processus créatif qui cherche explicitement à changer leur statut. Il n'y a là rien de critiquable. Au contraire, c'est un usage créatif des images d'archives qui émerge ainsi. Cet usage peut être rapproché du travail du réalisateur hongrois Péter Forgács lorsqu'il monte dans *Meantime Somewhere... 1940-1943* (1994) les mêmes archives que Farocki (Besson 2017b). Forgács se permet justement d'intervenir sur leur matérialité (colorisation, sonorisation, zoom, arrêt sur image, etc.), car il cherche à faire ressortir leur opacité, c'est-à-dire le fait qu'il s'agit d'images³⁴. En réinterprétant différemment des images clairement associées à la collaboration, l'équipe des *Aventuriers* participe au même processus. L'image apparaît au spectateur de la série telle une image, car elle se donne à voir comme étant prise dans un processus de création qui est assumé.

De la pertinence d'une analyse intermédiaire du montage

Cette perspective centrée sur les gestes créateurs est rendue possible par une approche intermédiaire. Cela est à souligner, car l'enjeu de cet article est avant tout d'ordre méthodologique. Cette approche permet de distinguer clairement ce qui relève d'un usage transparent et d'un usage plus opaque des images d'archives³⁵. Elle permet surtout de porter l'attention sur ce qui se situe entre l'image montée et l'image archivée. Comme l'explique Éric Méchoulan dans le premier numéro de la revue *Intermédialités*, le préfixe « "inter" » vise à mettre en évidence un rapport inaperçu ou occulté, ou, plus encore, à soutenir l'idée que la relation est par principe première : là où la pensée classique voit généralement des objets isolés qu'elle met ensuite en relation, la pensée contemporaine [sous-entendue intermédiaire] insiste sur le fait que les objets sont avant tout des nœuds de relations, des mouvements de relation assez ralentis pour paraître immobiles » (2003, 11). La mise en rapport du plan monté avec la séquence archivée ne se fait ainsi pas à l'aune d'une perspective en surplomb. L'objectif n'est pas de corriger un usage qui serait déviant vis-à-vis d'une pratique historienne des images animées. Il s'agit plutôt de comprendre des gestes qui ont lieu lors du montage. Ceux-ci consistent tantôt à rapprocher deux images issues de sources distinctes (exemples de la séquence à propos des *Mouches*), tantôt à agencer différemment des plans issus d'une même séquence (exemple de la séquence autour de van Dongen). La prise en compte de ces gestes, qui restent invisibles en l'absence d'une consultation systématique des archives dont les plans sont issus, conduit à une autre compréhension du processus créatif. La décontextualisation est alors perçue comme un impératif pour celui qui veut créer à partir d'un matériau d'archives. Elle est même vue comme un geste subversif quand il s'agit de transformer volontairement la signification d'une image venant d'une institution de propagande.

Pour conclure, il est possible de revenir à l'étude d'un autre «inter», celui qui se situe, lui, entre la pratique réelle du montage dans *Les aventuriers* et la manière dont la série est reçue dans l'espace public médiatisé. En somme, est-ce que l'étude génétique permet de proposer une réponse concernant l'assignation, ou non, de la série au genre documentaire ? Il est apparu très rapidement que la série ne fait pas usage des archives comme des documents mobilisés pour leur valeur d'attestation. Le film n'est pas non plus une fiction au sens où les plans montés seraient complètement déconnectés du matériau collecté en archives. Même dans le cas limite de la séquence portant sur *Les mouches*, c'est une répétition de cette pièce qui a été montée, et non pas de n'importe quelle autre production théâtrale³⁶. Les usages des archives audiovisuelles sont donc moins fictionnels que créatifs. Ils renvoient à une définition du terme *documentaire* qui insiste non pas sur le document, mais sur le processus de création nécessaire à la production d'une forme audiovisuelle à partir d'images tournées auparavant. Finalement, en adoptant cette perspective, on peut considérer que la série entre dans le domaine du documentaire. Cependant, cette appellation est moins à relier à un genre auquel on pourrait apporter des limites sur des critères formels³⁷ qu'à une méthode, «une manière de faire, de s'engager et de créer qui accorde une forme de primauté aux réalités multiples et changeantes de notre monde» (Balsom et Peleg 2016, 12).

Une telle approche conduit à insister sur la diversité des usages des images d'archives. Il y a certes un cas où l'usage conduit à rapprocher des sources hétérogènes sans rapport direct avec la narration portée par la voix *off*, mais ce n'est pas un modèle dominant dans l'ensemble de l'épisode. D'autres cas ont rendu compte d'usages parfois documentaires (au sens de l'archivistique) et, plus souvent, symboliques, créatifs et subversifs. Cela permet d'appréhender la complexité du montage image et de son importance, y compris vis-à-vis du texte ou du travail d'animation. Ce point est à souligner, car, dans le temps de la réception, ce sont ces aspects qui ont été les plus valorisés³⁸. Au bout du compte, ce sont les gestes qui ont été placés au centre de cet article qui ont été relativement minorés. Ils avaient pourtant été placés dans l'épisode à travers un choix de montage passé inaperçu. Celui-ci relève de la reconstitution et non de l'archive. C'est un insert tourné par Valérie Loiseleux qui représente une main en train d'effectuer une coupe avec une colleuse (Fig. 16)³⁹. Il est utilisé dans l'épisode quand il est question de la censure du cinéma par le régime de Vichy. Il peut ici être interprété — de manière certes un peu libre —, dans un ultime renversement de la signification, comme une volonté de donner à voir ce type de geste créateur. Ainsi, absente des discours, cette dimension est symboliquement donnée à voir dans la série elle-même. L'aventurière — la monteuse — derrière *Les aventuriers* devient ainsi visible le temps d'un plan de coupe.



Fig. 16 Captures d'écran issues de l'épisode 6 des *Aventuriers de l'art moderne* correspondant à l'usage d'un plan tourné par la monteuse du film.

Références

- Baecque, Antoine de et Christian Delage (dir.). 1998. *De l'histoire au cinéma*. Bruxelles : Éditions Complexe.
- Balsom, Erika et Hila Peleg (dir.). 2016. *Documentary Across Disciplines*. Cambridge : MIT Press.
- Bénézet, Delphine. n. d. « Immediacy ». *Centre de recherche sur l'intermédialité*, http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/cdoc/ficheconcepts_hypermediacy.asp (consulté le 14 avril 2014).
- Besson, Rémy. 2017a. Shoah, *une double référence ?* Paris : MkF.
- _____. 2017b. « Entre respect de l'intégrité de sources et volonté de création. Le cinéma de Péter Forgacs », *Proteus* 12 : 56-65.
- Bolter, Jay David et Richard Grusin. 1999. *Remediation, Understanding New Media*. Cambridge : MIT Press.
- Bourget, Jean-Loup et Daniel Ferrer. 2007. « Introduction », *Genesis* 28 : 7-27.
- Didi-Huberman, Georges. 2009. « En mettre plein les yeux et rendre Apocalypse irregardable », *Libération*.
- _____. 2010. *Remontages du temps subi*. Paris : Éditions de Minuit.
- Elsaesser, Thomas. 2005. « Harun Farocki : Filmmaker, Artist, Media Theorist », *Afterall* 11 : 53-64.
- Farocki, Harun. 2009. « Comment montrer les victimes ? », *Trafic* 70 : 16-24.
- Gauthier, Guy. 2011. *Le documentaire : un autre cinéma*. Paris : Armand Colin.
- Genton, Bernard. 1997. « Sartre à Berlin : L'exemple d'un malentendu », *Le Magazine Littéraire* 359.
- Gunthert, André. 2010. « L'illustration, ou comment faire de la photographie un signe ». *L'Atelier des icônes*, histoirevisuelle.fr/cv/icones/1147 (consulté le 14 avril 2014).
- Habib, André et Michel Marie (dir.). 2013. *L'avenir de la mémoire : Patrimoine, restauration et réemploi cinématographiques*. Villeneuve d'Ascq : PU du Septentrion.
- Lindeperg, Sylvie. 2004. « Itinéraires : Le cinéma et la photographie à l'épreuve de l'histoire ». *Cinémas* 14 (2-3) : 191-210.
- Maeck, Julie et Matthias Steinle. 2016. *L'image d'archive*. Rennes : PUR.
- Méchoulan, Éric. 2003. « Intermédialités : le temps des illusions perdues ». *Intermédialités* 1 : 9-27.
- Nichols, Bill et Michael Renov (dir.). 2011. *Cinema's Alchemist : The Films of Péter Forgács*. Minneapolis : University of Minnesota Press.
- Rioux, Jean-Pierre (dir.). 1990. *La vie culturelle sous Vichy*. Bruxelles : Éditions Complexe.
- Rousseau, Frédéric. 2009. *L'enfant juif de Varsovie : Histoire d'une photographie*. Paris : Seuil.
- Rouso, Henry. 1990. *Le syndrome de Vichy : De 1944 à nos jours*. Paris : Seuil.
- Sylvie, Lindeperg. 2013. *La voie des images*. Paris : Verdier.
- Traon, Louise et Valérie Loiseleux. 2014. *Les gants blancs*. Paris : Filigranes.
- Treleani, Matteo. 2014. *Mémoires audiovisuelles*. Montréal : PUM.
- Véray, Laurent. 2011. *Les images d'archives face à l'histoire : De la conservation à la création*. Paris : SCÉRÉN/CNDP-CRDP.
- Winand, Annaëlle. 2016. « Archives et réemploi dans les films expérimentaux ». *Archives* 46 (1) : 35-45.

Notes

- 1 Pauline Gaillard a été impliquée dans la réalisation des trois premiers épisodes de la série.
- 2 Time code : 40 : 57 à 41 : 08.
- 3 L'actualité en question est diffusée le 12 février 1948 dans le cadre de l'édition diffusée à l'étranger des Actualités françaises. La cote de l'INA pour les rushes est AFE00000052. La séquence suivante, *Le soulier de satin*, à la Comédie française, est datée du 26 novembre 1943. Cote INA : AFE86002304. Elle a été produite par France Actualité.
- 4 Le metteur en scène, qui était visible dans les rushes, n'est pas visible dans *Les aventuriers de l'art moderne*.
- 5 Il y a quelques applaudissements dans la séquence d'origine, mais ils n'ont pas la même sonorité.
- 6 Gunthert définit très précisément que « [l]e terme d'illustration s'est imposé pour décrire ces situations où l'image est mise au service d'un discours, d'un récit » (2010).
- 7 On rappelle que la production du film a contacté Amélie Harrault pour adapter la série de livres de Dan Frank à partir du moment où le travail qu'elle avait effectué sur *Mademoiselle Kiki et les Montparnos* (2012) a été connu. Dans ce court métrage plusieurs fois primé, la réalisatrice avait adapté son style d'animation au style de chacun des artistes de Montparnasse.
- 8 Ce point a fait l'objet de nombreux débats entre les historiens du visuel. Lire à ce sujet Lindeperg (2004).
- 9 Cela a été facilité par la consultation du dossier de presse que la production de la série a bien voulu mettre à

notre disposition. Cette source a été croisée avec une recherche menée sur la base de données Eureka.cc.

10 Ce corpus est consultable en ligne en accès libre par l'intermédiaire d'une bibliographie collaborative créée sur Zotero (URL : https://www.zotero.org/groups/1253272/aventuriers_de_lart_moderne/). Les appellations sont identifiées en mots-clés. Ce travail d'indexation a été mené en collaboration avec Isabelle L'Heureux, que je tiens ici à remercier vivement.

11 Entretien accordé à Karine Abadie, mené par visioconférence en 2016. Une copie de l'enregistrement sonore de l'entretien est en possession de l'auteur.

12 Sur ce point, lire Habib et Marie (2013), ou encore Winand (2016).

13 Cette diversité s'explique aussi par des raisons plus pragmatiques, telles que la prise en compte des frais liés aux droits d'auteur, comme me l'a expliqué Valérie Loiseleux lors d'un entretien en novembre 2016.

14 Time code : 24 : 15 à 24 : 21.

15 Film accessible sur le site du Fonds audiovisuel du PCF, Ciné-archives, URL : <http://www.cinearchives.org/Films-447-74-0-0.html>.

16 Cf. le générique du film et les notes accessibles sur le site du Fonds (*op. cit.*).

17 Lire l'article 3 de la Loi [québécoise] concernant le cadre juridique des technologies de l'information, URL : www.lccjti.ca/articles/article-3/.

18 Time code : 11 : 15 à 11 : 20.

19 « Départ en train de vedettes invitées en Allemagne », accessible par l'intermédiaire du site de l'INA, cote : AFE85000766.

20 Time code : 4 : 55 à 5 : 05.

21 La notion de transparence, d'immediacy en anglais, « correspond à un certain type de représentation visuelle qui vise à faire oublier à celui qui regarde la présence du médium (qu'il s'agisse de la toile d'un tableau, de la pellicule photographique ou cinématographique, etc.) et qui tente de lui faire croire qu'il est en présence directe des objets représentés » (Bénézet, nd.).

22 Sur cette notion et sur la recontextualisation, lire Treleani (2014).

23 La monteuse n'a pas été impliquée dans les premiers épisodes. Elle connaissait cependant la première monteuse, Pauline Gaillard, avec qui elle a beaucoup échangé quand cette dernière était en formation à la Fémis. Propos recueilli lors d'un entretien mené à Paris en novembre 2016.

24 On peut citer sa récente participation à la table ronde « La post-production image d'un film » au colloque Voyage au centre de la machine cinéma, à la Cinémathèque française (2 décembre 2016).

25 Propos recueillis lors de l'entretien plus haut. Valérie Loiseleux insiste aussi sur le travail mené par les chercheurs tout en soulignant la nécessité pour elle de s'approprier non seulement les sources, mais quelque chose de l'ordre de l'esprit de la période.

26 Time code : 16 : 05 à 16 : 10.

27 Time code : 6 : 11 à 6 : 18.

28 Ce plan est monté à 5:22 de l'épisode. Dans la version du film de Cavalcanti accessible en ligne, URL : <https://www.youtube.com/watch?v=kKKDh3kpZgs>, le plan est visible après 3 min. 33 sec.

29 Le fait de monter une scène burlesque figurant un individu incapable de monter une tente alors qu'il est question du séjour de Sartre et Simone de Beauvoir dans le sud de la France est certainement plus représentatif de cet usage que ceux cités dans le corps du texte. Time code : 20 : 05 à 20 : 12.

30 Time code : 11 : 21 à 11 : 32.

31 C'est du moins l'effet produit par le montage, car la séquence archivée nous apprend qu'il s'agit en fait d'un portrait de son père.

32 Si on assume la connotation politique de ce terme, ce dernier doit ici surtout être entendu comme le fait de renverser la signification première du document d'archives afin de lui substituer un sens quasi inverse.

33 Des phrases ont continuellement été réécrites, bien souvent dans le but de raccourcir le texte. Ces idées ont été abordées par Valérie Loiseleux lors de l'entretien plus haut.

34 Cette idée est développée dans Nichols et Renov (2011).

35 Ces notions ont été régulièrement mobilisées depuis Bolter et Grusin (1999).

36 L'ouverture horizontale et la fermeture verticale du rideau sont interprétables comme relevant d'une volonté de donner à voir le fait qu'un geste de montage a été effectué. Cette interprétation est cependant trop audacieuse pour figurer dans le corps du texte.

37 Une telle approche est développée dans Gauthier (2011).

38 Ce sont bien souvent les déclarations du scénariste, Dan Frank, qui ont été sollicitées. L'intérêt pour le travail d'animation dirigé par Amélie Harrault a également été reconnu.

39 Time code : 6 : 30 à 6 : 34. Valérie Loiseleux nous a confirmé par un courriel daté du 13 novembre 2017 qu'elle est bien l'auteure de ce plan. Notons que ce plan n'est pas le seul qu'elle a tourné et monté dans cet épisode.